

## F... pour faux: Hubert Aquin à l'écran

---

Gilles Dupuis

Université de Montréal

D'acteur à réalisateur, de scénariste à producteur, Hubert Aquin a transposé à l'écran la même pratique du faux par laquelle il s'était illustré comme romancier. Cet essai retrace brièvement la carrière médiatique de l'auteur, en insistant sur quelques jalons qui permettent d'éclairer la logique de l'imposture qui est au cœur de son œuvre. En établissant un parallèle entre le dernier roman publié d'Aquin, *Neige noire*, et le dernier film complété et réalisé par Orson Welles, *F for Fake*, il s'agit moins d'arguer en faveur d'une influence du cinéaste américain sur le romancier québécois, que de montrer en quoi la figure géniale du faussaire lie ces deux grands auteurs.

From actor to screenwriter, director to producer, Hubert Aquin's work with the media is marked by the same "fake" practices, which made him famous as a novelist. This essay briefly traces his career in the media, insisting on a few milestones that shed light on the logic of imposture at the core of his œuvre. By establishing a parallel between the last published novel written by Aquin, *Neige noire*, and the last film completed and directed by Orson Welles, *F for Fake*, my main objective is to emphasize how the striking figure of the art forger binds the two authors rather than to stress the influence of the American director on the French Canadian writer.

Tout l'œuvre d'Hubert Aquin est traversé par une logique du faux et une pratique délibérée de la falsification. Après avoir été séduit dans sa jeunesse par le style de Gide, qu'il percevait alors comme une "recherche d'authenticité" (1995a, 65–68), Aquin reprochera à l'auteur des *Faux-Monnayeurs* sa fausse sincérité (1992, 103–04) qu'il découvre dans les pages de son *Journal*. La quête gidienne de la transparence qui l'avait jadis inspiré, couplée à "la rigueur de style" (1992, 49) décelée chez Valéry, sera par la suite abandonnée au profit d'une "expression obscure, hermétique [où] le culte du mystère verbal dénote, à proprement parler, une volonté de 'cacher quelque chose'" (1992, 200). Paradoxalement, ce style voilé qui convient, selon Aquin,

à l'auteur "coupable" est ce par quoi il parviendra à créer une œuvre "authentique" qui portera le sceau de son "originalité," bien qu'il n'ait pas tardé, à la suite de Barthes, à dénoncer le mythe romantique du génie, de l'inspiration et de l'originalité (1995a, 75–77; 1995c, 47–48).

La question cruciale que se pose Aquin pourrait être formulée en ces termes: comment, dans un monde de faux-semblants régi par la loi du simulacre,<sup>1</sup> conserver un semblant d'intégrité? Réponse: en jouant plus faux que le "faux-monnayeur," ce qui revient à dire, en style aquinien, s'avérer plus vrai que la vérité elle-même. Voilà le paradoxe à partir ou autour duquel s'articule la logique du faux si chère à l'auteur. Évidente dans ses romans et récits, elle l'est peut-être moins dans le volet filmique de sa production cinématographique et télévisuelle. En m'appuyant sur le roman *Neige noire*, point d'aboutissement ou plutôt d'inachèvement de la trajectoire romanesque d'Aquin (puisque son ultime roman, *Obombre*, est resté inachevé), je me propose d'essaimer du côté de la production de l'auteur destinée à l'écran afin de retracer les prolongements d'une même opération à l'œuvre, d'un même geste créateur qui cherchait à cultiver pour lui-même, et en lui-même, le sens profond de l'"obscurité esthétique" (1992, 200).

### *Neige noire* ou le faux roman cinématographique

La critique a bien dégagé les différents liens qui unissent le dernier roman achevé d'Aquin au médium cinématographique, à travers notamment l'écriture scénaristique adoptée par l'auteur dans sa composition. Je fais référence, entre autres, aux travaux pionniers de Jacqueline Viswanathan sur la forme du "roman-scénario" (1980, 125–89) et ses répercussions dans *Neige noire* (1997, 103–16), et plus récemment à la mise au point faite par François Harvey quant aux questions génériques complexes que soulève ce roman en particulier (2008a, 455–65; 2008b, 141–51). Je ne vais pas reprendre ici le fil de ces analyses, sauf pour rappeler à quel point Aquin joue dans son roman cinématographique sur la contamination systématique des codes filmique, scénaristique, et romanesque, rendant impossible à toutes fins pratiques le discernement de l'un par rapport à l'autre pour l'appréciation critique de l'œuvre. Il n'est pas étonnant, par ailleurs, qu'un auteur qui avait entamé sa carrière à la radio puis à la

télévision de Radio-Canada, bientôt suivie d'un passage remarqué à l'ONF – avant même de se faire connaître comme romancier – en soit venu à intégrer son savoir-faire technique acquis à la télévision et au cinéma dans la conception de ses romans. Si *Neige noire* est l'exemple le plus achevé de cette intégration formelle, Aquin n'a pas attendu ce roman tardif pour expérimenter avec les différents médias. Comme le souligne Harvey, *L'Antiphonaire* avait déjà préparé le terrain à une forme d'expérimentation avec le genre du scénario de film (2008a, 114), tandis que *Prochain épisode* s'ouvrait par un mouvement de contre-plongée très *cinématogénique*. Ce qu'il m'importe surtout de souligner dans *Neige noire*, c'est son caractère falsifié, trafiqué, truqué. Aquin nous avait déjà habitués dans ses trois romans précédents à des jeux spectaculaires de dédoublements, de mises en abyme et de manipulations narratives: le récit, chez lui, est non seulement incertain, il demeure jusqu'à la fin incertifiable; la vérité qu'il met en scène – celle d'un sujet toujours en fuite – reste foncièrement invérifiable.

Dans le dernier roman publié du vivant d'Aquin, cette constante de l'œuvre prend un nouveau tour, grâce au recours soutenu à un autre médium que celui de la littérature. L'intrusion du cinéma dans le roman, par la forme scénaristique certes, mais aussi à travers le jargon technique, les indications scéniques, et jusque dans le commentaire métadiégétique accompagnant le film qui ne sera pas tourné (sauf à l'extérieur du roman, quand ce dernier aura pris fin), font de ce livre un faux roman aux allures cinématographiques et du film qu'il est censé mettre en scène, un objet hors cadre, impossible à réaliser. Tout est faux, en apparence du moins, dans ce pseudo-roman: les acteurs jouent "faux," les dialogues sont volontairement "artificiels," le scénario du film et l'histoire qu'il raconte se contredisent. Aquin s'est amusé non pas à multiplier les pistes de lecture déroutantes (selon une technique qu'il avait utilisée dans *Trou de mémoire*), mais à démultiplier l'intrigue de son roman en accumulant les procédés d'écriture incompatibles les uns avec les autres. L'habile faussaire qu'il était devenu d'un roman à l'autre, à chaque "nouveau roman" ou "antiroman"<sup>2</sup> qu'il écrivait, trouve dans ce dernier rejeton son plus haut degré de perfection: la falsification absolue comme l'un des beaux-arts.<sup>3</sup> C'est à l'aune de cet accomplissement que je vais me tourner maintenant vers l'autre volet de la production d'Aquin: l'acteur, le réalisateur, le producteur, et le scénariste.

## Le "faux bond" de l'acteur

La carrière d'acteur d'Hubert Aquin a été de très courte durée et n'a pas connu de rebondissement notable. Amorcée au collège dans une troupe de théâtre amateur, elle n'a donné lieu qu'à une prestation professionnelle au cinéma dans le rôle de l'agent double du film d'espionnage *Faux bond*. Réalisé en 1966 par Louis-Georges Carrier, l'ami et complice de toujours avec qui il réalisera un radiothéâtre et plusieurs téléthéâtres, *Faux bond* s'inscrit dans la continuité de *Prochain épisode*, le faux roman d'espionnage paru en 1965.

Le personnage joué par Aquin dans ce film est un "espion qui travaille simultanément pour l'Est et pour un réseau de l'Ouest" et qui, après avoir été démasqué par les services secrets de la GRC, "s'affilie à la police fédérale canadienne, ce qui fait de lui un agent triple."<sup>4</sup> Affublé d'un nom codé<sup>5</sup> (à défaut d'un véritable nom de code), Hubert Desaulniers conserve le masque de la duplicité au-delà du film dans lequel il a été incarné par son "double," l'auteur Hubert Aquin. Porté disparu au moment où l'intrigue semble vouloir se dénouer, il s'agirait vraisemblablement du cadavre qui avait été découvert au début du film par les deux spéléologues, si n'était du fait que la voix au bout du fil qui procède à cette identification est celle, bien reconnaissable, d'Hubert Desaulniers. Ce constat tardif, qui dément la version du crime proposée par l'enquête policière, donnerait plutôt raison à la voix off du film qui, après avoir stipulé l'impuissance de la police à conclure l'enquête et l'impossibilité des services secrets à recouvrer toute la vérité, laissait entendre que seul l'agent double ou plutôt triple (comme la sainte Trinité) était en mesure d'en divulguer le secret. Encore fallait-il se faire passer pour mort afin de continuer, dans la clandestinité, le travail de sape de l'agent secret, ce que fera Aquin à travers son personnage de Pierre X. Magnant dans son prochain roman, *Trou de mémoire*.<sup>6</sup> Bref, le faux est ce par quoi le vrai doit nécessairement transiter pour se dire, mais à condition d'occuper la place "tacite" du mort (c'est-à-dire de l'analyste, dans le dispositif psychanalytique).

À l'instar de *Prochain épisode*, l'agent double est ici aussi un traître. Il ne se contente pas de jouer pour gagner de l'argent (bien que ce mobile vénal ne soit pas à sous-estimer chez Hubert Desaulniers, alias Hubert Aquin), il se retourne contre la cause pour laquelle il est censé

travailler à l'origine. Dans le roman d'espionnage, la figure de l'agent double était incarnée par K, la femme aimée du narrateur, qui se révèle dans une scène troublante l'amante probable de son rival, l'agent fédéral H. de Heutz, tandis qu'un personnage secondaire, Hamidou Diop, est soupçonné d'être un agent triple. Au niveau de l'intrigue politique, qui double l'intrigue amoureuse du roman, K (signalée par une seule lettre cryptée, mais qui peut signifier aussi bien le Québec que le Canada)<sup>7</sup> serait une nationaliste canadienne-française qui trahit sa patrie en se mettant au service du pays rival. Dans le scénario du film, cette duplicité concerne la rivalité entre l'Union soviétique (le bloc de l'Est) et les États-Unis (le réseau de l'Ouest) au plus fort de la guerre froide, comme dans un film de James Bond (dans ce sens, le film de Carrier est aussi un faux *Bond*). L'agent double, Hubert Desaulniers, trahit ses deux employeurs au profit de la police secrète canadienne, ce qui fait non seulement de lui un agent triple, mais également un déserteur ou mieux un transfuge de la cause indépendantiste. En effet, rien n'interdit de voir, derrière le rideau de fer de l'opposition Est-Ouest, le mur invisible mais tout aussi étanche qui séparait à la même époque les francophones et les anglophones à Montréal. D'autant que le film est tourné principalement dans la métropole du Québec, naguère métropole (et jadis capitale, ne l'oublions pas) du Canada. Le film de Carrier joue de la même ambiguïté sémantique que le roman d'Aquin, sous le masque stéréotypé de l'intrigue d'espionnage mettant en scène la rivalité politique entre le KGB et la CIA. Ou n'est-ce pas plutôt le jeu de l'acteur lui-même, Hubert Aquin (alias Hubert Desaulniers), qui permet de lire, sous ce masque, l'autre rivalité est-ouest sensible à Montréal?

Peu importe, au final, si le film est raté ou à demi réussi,<sup>8</sup> parce que l'acteur principal joue faux, que la musique pèse trop lourdement sur la trame sonore, que la voix off se fait par trop insistante ou que les gros plans répétés révèlent une faiblesse au moment du tournage voire du montage, *Faux bond* reste un jalon important dans la production falsifiée d'Hubert Aquin, au moment même où ce dernier est en train de s'affirmer sur la scène "nationale" comme un auteur majeur du Québec. Intoxiquer le lecteur ou le spectateur (pour paraphraser la voix off du film) avec de vrais et faux renseignements, voilà la stratégie par laquelle il poursuivra sa mission qui consiste à miner toujours plus les fondements de la politique nationaliste et de sa propre poétique.

## Derrière la camera: l'affabulation du réalisateur producteur

Je ne m'étendrai pas sur la carrière d'Hubert Aquin en tant que réalisateur et producteur. Je me contenterai d'avancer qu'en tant que réalisateur, Aquin a parfois triché avec le métier, faisant passer pour un travail d'auteur ce qui relevait plutôt du labeur d'un chercheur. C'est ainsi que pour le documentaire réalisé avec Roland Barthes, *Le sport et les hommes*, il s'est contenté d'acquérir les images d'archives avec lesquelles il a monté son film (Barthes 6, 72). Tout au plus entrevoit-on au passage quelques "stylèmes"<sup>9</sup> aquiniens qui relèvent de ses obsessions personnelles: par exemple, la jupe de la jeune femme qui se soulève dans une séquence de la course automobile, alliant vitesse et érotisme (Dupuis 98–99). Quant à la réalisation du documentaire, *À Saint-Henri le cinq septembre*, Jacques Godbout rappelait encore récemment qu'Aquin s'était attribué cette fonction alors que le film n'avait pas de réalisateur désigné. Après s'être retiré du projet, le film aurait été terminé par Claude Jutra et Jacques Godbout lui-même, bien que le nom d'Aquin figure au générique comme réalisateur attitré (Godbout 33–34).

La même suspicion entache la réputation d'Hubert Aquin, producteur de films et d'émissions télévisées. On lui a reproché à plus d'une occasion de n'avoir pas respecté les budgets alloués, de ne pas s'être conformé aux directives de ses employeurs, d'avoir laissé le travail en plan, obligeant ces derniers à trouver un remplaçant pour finaliser certains projets (Massoutre 1992). Hubert Aquin voyait grand, trop grand pour les moyens qui lui étaient accordés; ses ambitions outrepassaient le plus souvent les mandats qui lui étaient confiés. On pourrait avancer qu'il s'est plus affabulé producteur, avec toute l'envergure que l'on prête à cette figure clé du cinéma (en particulier hollywoodien), qu'il ne fut le maître d'œuvre des films qu'il devait produire. C'est donc dans un sens très particulier qu'il faut entendre le mot "producteur" chez Aquin: "Le terme de producteur est sans doute à comprendre dans l'acception fiscale que se choisit Aquin à partir de 1959 jusqu'à la fin de sa vie: il se définit comme 'producteur indépendant (cinéma, télévision, littérature)'" (Massoutre 108). Producteur de littérature, comme on dit producteur de cinéma, qui plus est indépendant. C'est vers le scénariste qu'il faut maintenant se tourner pour retrouver l'auteur, Hubert Aquin, aux commandes

de son entreprise (ou de sa véritable vocation): “Profession: écrivain” (1995c, 45–59).

### Le retour de l’auteur: Aquin scénariste

De tous les métiers dont il a tâté à la radio, à la télévision, et au cinéma – adaptateur, traducteur, réalisateur, producteur, directeur, ou superviseur – la scénarisation est sans doute l’activité dans laquelle ce “faux professionnel” des médias a fait preuve du plus grand professionnalisme. Doit-on s’étonner que c’est par la voix de l’écriture qu’Aquin retrouve sa voie dont il avait dévié en s’adonnant au médium cinématographique? De *La Toile d’araignée* (1954), son premier radiothéâtre, jusqu’au dernier téléthéâtre *Double Sens* (1972), en passant par *Confession d’un héros* (1961), *Oraison funèbre* (1962), *Table tournante* (1968), *24 heures de trop* (1969), et la chantefable inédite, *Œdipe* suivi d’*Œdipe recommencé* (1971), il n’a cessé d’écrire pour la radio et la télévision parallèlement à son travail de romancier et d’essayiste.

Cette part de la production d’Aquin – la plus mal connue du public et des spécialistes de l’œuvre littéraire – est aussi celle qui a été jugée le plus sévèrement par la critique, à partir des échantillons déjà parus (1969, 1970, 1972, 1977), quand elle n’était pas tout simplement ignorée. Certains de ces projets ont d’ailleurs avorté avant même de pouvoir gagner l’écran. Des “cadavres” de ces émissions jonchent par ailleurs l’essai hétérogène d’Aquin paru de son vivant, *Point de fuite* (1995c, 61–62, 75–96). On sait pourtant que l’auteur tenait à cette partie de son œuvre, dans laquelle il s’est beaucoup investi, au point de recommencer une deuxième fois le scénario d’*Œdipe* qu’il désirait réaliser avec son complice des beaux jours, Louis-Georges Carrier. Mais pour une fois, le partenaire indéfectible lui aura fait “faux bond.” Carrier était gêné par le script que lui avait servi Aquin, aussi bien dans la version originale que dans sa version remaniée. Or *Double Sens* venait d’être diffusé sur les ondes de Radio-Canada (30 janvier 1972), ce qui mit fin pratiquement à la collaboration de longue date entre les deux amis. D’autres projets seront caressés, mais aucun n’aboutira par la suite.

Qu’est-ce qui gênait tant Carrier au sujet de cette ultime collaboration qui n’a pas vu le jour? Dans ce même dossier, Renald Bérubé avance la thèse du plagiat systématique effectué par Aquin en ce qui

concerne la composition de ses dialogues. Sans nier l'hypothèse, d'ailleurs corroborée par Carrier lui-même dans sa réaction initiale au scénario, une nuance s'impose. Aquin avait déjà pratiqué avec succès la stratégie du plagiat dans ses romans et scénarios antérieurs. La critique aquinienne a d'ailleurs très bien montré toute l'étendue et la portée de cet art de la contrefaçon chez l'auteur de *L'Antiphonaire* (Randall 206–17, 226–29; Wall 146–69; Lamontagne 77–87, 246). J'aimerais pour ma part attirer l'attention sur une raison moins évidente, bien que perçue déjà par certains critiques: soit la faiblesse relative, mais constante d'un opus à l'autre, des dialogues aquiniens. Hubert Aquin était à son meilleur quand il racontait une intrigue tordue avec moult descriptions et réflexions à l'appui dans son style réputé inimitable. Mais quand il passait dans ses romans au dialogue en style direct, l'effet n'était pas toujours des plus heureux. Après les tentatives de jeunesse maladroites ("Les rédempteurs") ou encore approximatives (*L'Invention de la mort*), il limite l'usage des dialogues dans ses romans de la maturité, du moins jusqu'à *Neige noire* où ils reviennent en force, présence *forcée* en quelque sorte par l'adoption de la forme scénaristique. Difficile, en effet, d'éviter le dialogue quand on écrit (ou feint d'écrire) un scénario. On peut recourir au monologue, certes, mais ce monologue n'est toujours que soliloque sur la scène (contrairement au monologue intérieur dans le roman, forme joycienne dans laquelle excellait Aquin), c'est-à-dire un dialogue que l'acteur fait avec lui-même en prenant à partie le spectateur. Or les dialogues d'Aquin, quel que soit le médium, sonnent souvent faux. Si cette fausseté est recherchée pour elle-même, on ne peut pas reprocher au dialogue de paraître faux; mais si elle n'est pas voulue, on peut faire grief à l'auteur de ce défaut. C'est ce qu'un critique perspicace avait noté à la sortie de *Prochain épisode*, reprochant à Aquin son manque de fermeté dans les dialogues (1995d, lxvii), malgré l'accueil enthousiaste des critiques les plus en vue à l'époque, notamment Gilles Marcotte et Jean-Éthier Blais (1995d, lxv–lxvi).

On peut se demander dès lors comment Aquin est passé d'une pratique mal assurée du dialogue dans *Prochain épisode* à une technique plus affermie dans *Neige noire*, en se basant cette fois non plus sur les romans intermédiaires mais sur sa production scénaristique. J'avance une hypothèse: l'auteur aurait pris conscience qu'il n'avait pas le sens inné du dialogue, ni même le sens acquis du dialogue naturel. De la



conception du deuxième radiothéâtre, *Confession d'un héros* (1961),<sup>10</sup> jusqu'à l'écriture tardive d'*Œdipe* (1971), dans ses deux versions originale et recommencée, à côté de réparties qui sonnent juste on découvre un nombre non négligeable de répliques où le "faux naturel" prévaut. C'est le cas, par exemple, dans ce passage qui se retrouve dans les deux versions du scénario, où, après avoir confessé tragiquement son mal de vivre, Œdipe est ramené maladroitement par Jocaste à la réalité terre à terre de son alcoolisme:

#### ŒDIPE

(BUVANT ET SE REGARDANT CHANGER DANS LE MIROIR  
– EN PLONGÉE:)

Une durée infinie a précédé ma naissance... Qu'ai-je été pendant ce laps de temps... Vivre est perdre son temps; nous ne pouvons rien retrouver, ni rien garder...

#### JOCASTE

Cela m'attriste de te voir boire avec tant d'avidité; on croirait que tu as passé ton enfance dans un désert aride, n'y recevant que la brûlure intolérable du soleil... Tu as soif, tu as soif tellement... (*Œdipe*, 2–3; *Œdipe recommencé*, 5–6)

Bien des exemples de ce genre, où l'envolée lyrique d'un personnage est aussitôt rabaissée au niveau de la conversation prosaïque, peuvent être prélevés dans les autres scénarios écrits par Aquin. Dans *Confession d'un héros* (1961), par exemple, les moments les plus forts du texte radiophonique sont ceux où le personnage principal, Charlemagne Lesage [*sic*], soliloque et livre du coup à l'auditeur ses obsessions éminemment aquiniennes: "Mon passé m'apparaît ce soir comme un théorème de géométrie euclidienne [...] Je deviens mon œil et, semblable à lui, vitreux, je regarde, j'enregistre tout sur ma rétine; plus rien ne m'échappe de mon passé" (1977, 221); ou encore: "Je suis ce qui fuit. Mon essence est fuite, c'est-à-dire existence. Une chose ne peut pas, à la fois, être et ne pas fuir" (227). Comparées à ce monologue existentiel, combien pâles apparaissent les réparties banales entre le "héros" et l'ami "Platon" (malgré son nom):

CHARLEMAGNE. – Platon, tu viens faire un tour avec moi?

PLATON, *accent grec facultatif*. – Encore ce soir? Je dois aller chez des amis à moi, des Grecs. Alors tu comprends?

CHARLEMAGNE. – Allons viens, tu les verras une autre fois...

PLATON. – C'est gênant, quand même...

CHARLEMAGNE. – Platon, je le répète, tu perds ton temps avec les Grecs; tu ne peux quand même pas passer toutes tes soirées avec les Grecs, cela paraîtrait suspect à la fin... (1977, 223)

Sans parler des échanges insipides entre Charlemagne et sa petite amie, Loulou...

Il faut en conclure que l'artifice du dialogue naturel ne convenait pas à cet artificier du verbe détonant, qui disait "être assis sur une bombe à la nitroglycérine qui attend que la grande aiguille avance de cinq minutes pour étonner" (1995c, 46). C'est sans doute pourquoi, après avoir pratiqué la forme stéréotypée du dialogue "naturel," Aquin s'est tourné dans *Neige noire* vers une forme délibérément "artificielle." C'est du moins ce que rétorque Nicolas Vanesse à Éva Vos quand cette dernière lui fait remarquer, à propos du scénario qu'il est en train d'écrire et qui raconte, dans une mise en abyme évidente, sa vie et celle de ses victimes (passées et futures), que ses dialogues "sont encombrants et un peu artificiels":

Je me réjouis que tu dises "artificiels"... Je veux des dialogues plus articulés, plus compliqués que les échanges de répliques auxquels on nous a trop habitués. Pour moi, les dialogues qui sonnent un peu faux ont, plus que les conversations réalistes, le pouvoir de rendre le fantastique... *Le type de réalité que je représente dans le film comporte des conversations comme la nôtre à l'instant même...*<sup>11</sup> Le pseudo-naturel des dialogues appauvrit généralement leur teneur et réduit tout échange verbal à un échange de stéréotypes. Ramené au naturel, le dialogue ne fait plus fonction que de lubrifiant. J'ai une tout autre idée de la parole dans la vie: la parole engendre, elle ne fait pas qu'orner ou accompagner l'existence... (1997a, 207)

Or, au début du roman, Nicolas avait été maintes fois repris par le réalisateur, Stan Parisé, parce qu'il n'arrivait pas à réciter de façon convaincante le rôle de Fortinbras qu'il devait incarner dans la dramatique *Hamlet* destinée à la télévision. C'est après ce demi-échec

qu'il confia à sa compagne qu'il abandonnait le métier d'acteur pour embrasser celui de scénariste et éventuellement de réalisateur. À défaut de jouer juste, il avait compris que la meilleure façon d'être dans le vrai était d'écrire faux.

In extremis, Aquin a fini par pallier dans le roman ce qui faisait défaut dans ses scénarios, sans renoncer pour autant à la pratique du plagiat qui avait tant effrayé Louis-Georges Carrier au moment de concevoir la réalisation du projet doublement avorté "Œdipe." Ironie du sort ou du destin, c'est dans le genre romanesque qu'Aquin est parvenu à surmonter ce handicap en créant enfin des dialogues crédibles: factices, certes, mais tout à fait adaptés au style qu'en tant que faussaire génial il s'était forgé. Faut-il en conclure que le personnage de Nicolas Vanesse est le porte-parole "authentique" de l'auteur falsificateur Hubert Aquin? Ou en déduire que le véritable narrateur, masqué derrière un "il" de parade avant que le "je" ne jette le masque à la toute fin du roman, ne pouvait s'exprimer que par le truchement du "faux" personnage créé par l'auteur?

Un dernier détour par un autre avatar du faux dans l'œuvre d'Aquin – celui-là même qui a inspiré le titre de cet essai – s'impose avant de tenter une réponse à cette question piège.

### F... pour faux!

En dernière analyse, l'ombre d'un géant du cinéma se profile derrière l'écran aquinien: la silhouette imposante du maître de l'illusion cinématographique, Orson Welles. Les *Itinéraires d'Hubert Aquin* nous apprennent que l'œuvre de Welles n'était pas inconnue de l'écrivain québécois (le contraire d'ailleurs aurait été fort surprenant). En 1952, Aquin a visionné deux films du réalisateur américain, *The Lady from Shanghai* et *Macbeth* (Massoutre 63–64). Puis en préparant en 1968 un cours qu'il conçoit autour du concept d'"œuvre ouverte" d'Umberto Eco, il prévoit l'illustrer au cinéma par deux autres classiques d'Orson Welles: *Citizen Kane* et *A Touch of Evil* (Massoutre 194). Le film dans lequel le génial réalisateur a joué comme acteur le rôle de sa carrière est celui qui retiendra d'abord notre attention.

On se souvient de la première séquence saisissante du film culte de Welles, où Kane, sur son lit de mort, laissait choir une boule de cristal renfermant un paysage d'hiver (souvenir évocateur de son enfance) en

prononçant la parole mystérieuse: “Rosebud.” La scène se terminait par un jeu de perspectives, à la manière de Jan van Eyck (“Les époux Arnolfini,” 1434) ou du Parmigianino (“Autoportrait dans un miroir convexe,” 1524): à travers la paroi convexe du verre brisé, se reflétait au fond de l’écran l’image distordue de l’infirmière entrant dans la pièce pendant qu’on apercevait en haut du plan l’image renversée de la main du moribond. Or, ces illusions d’optique très prisées à la Renaissance traversent l’œuvre entière d’Aquin, de la nouvelle de jeunesse “Tout est miroir” (1950) jusqu’au dernier roman inachevé *Obombre* (publié posthume), en passant par *Trou de mémoire*, où elles culminent dans la scène de l’anamorphose du tableau d’Holbein, “Les Ambassadeurs” (1533), qui est au cœur énigmatique de ce roman. À ces références récurrentes, on peut ajouter la scène de *The Third Man*, vu également par Aquin en 1952 (1992, 96), où Orson Welles, l’acteur, sort de l’ombre en tant que “troisième homme” du film de Carol Reed, anticipant la scène où Hubert Desaulniers, dans *Faux bond*, rencontre son contact de l’Est après un rendez-vous raté dans une église (en rappel du passage final de *Prochain épisode*, quand le narrateur est arrêté avec son complice dans la Basilique Notre-Dame de Montréal).

Mais le parallèle qui me semble le plus important à souligner sur ce chapitre est celui que l’on peut tracer entre le dernier film achevé et réalisé par Welles, *F for Fake*, et *Neige noire*, l’ultime roman achevé d’Aquin paru la même année que la sortie de l’œuvre de son alter ego au cinéma (1974). Dans ce film essayistique en forme de documentaire, Orson Welles, qui incarne cette fois son propre rôle, raconte l’histoire vraie d’un faussaire en art, Elmyr de Hory, et de son faux biographe, Clifford Irving, en jouant constamment et à tous les niveaux de l’intrigue sur la confusion entre vrai et faux, authentification et falsification. À peu près tous les synonymes en anglais de “fake” (faux) et “faker” (faussaire, imposteur) sont conviés par le narrateur du documentaire pour caractériser les personnages de l’histoire qu’il raconte: “trickery” (tromperie, supercherie), “fraud” (fraude), “lies” (mensonges), “hoax” (canular), “forgery” (contrefaçon), etc. S’il ne s’agissait que des personnages convoqués par Welles dans son film, la situation serait déjà assez complexe en soi, puisque le peintre est présenté comme un authentique faussaire, auteur de “genuine forgeries,” face à son biographe dépeint comme un imposteur

vivant d'escroquerie. En d'autres mots, Elmyr de Hory aurait été un *fake* génial, tandis que Clifford Irving n'était qu'un misérable *faker*.

En tant que narrateur et commentateur du film, Welles ne cache pas son admiration pour le peintre qui, en produisant des faux parfaits, parvient à bernier les experts et les fins connaisseurs, tout en condamnant l'entreprise frauduleuse de son biographe qui ne respecte pas la vérité des faits en racontant la vie de son modèle. Au premier niveau de l'intrigue, dont je rappelle qu'elle prend la forme d'un (faux) documentaire, il y aurait donc une distinction à faire entre les bonnes et les mauvaises imitations, entre les faux honnêtes et les contrefaçons malhonnêtes. Mais quand Welles entre lui-même en scène, ou plutôt dans la ronde, en faisant allusion à ses propres supercheries, dont le fameux canular réalisé à la radio à propos d'une invasion extraterrestre (*The War of the Worlds*, CBS, 30 octobre 1938) – fausse rumeur qui avait semé un vent de panique aux États-Unis et qui lui avait presque valu un procès –, on peut se demander de quel côté il se situe: celui des habiles faussaires dont l'habileté seule excuse le délit ou celui des escrocs dupés qui se font prendre à leur propre jeu? La réponse candide du réalisateur repose dans ce verdict cynique de l'Histoire du cinéma américain: "I didn't go to jail, I went to Hollywood."

À un deuxième niveau, l'histoire racontée par le film se complique singulièrement. Welles ne se contente plus de remplir la fonction soi-disant objective de narrateur, ni d'incarner sa figure devenue légendaire en tant que réalisateur; il reprend le rôle pour lequel il s'était fait connaître du public au début de sa carrière: celui d'acteur, plus précisément, d'acteur manipulateur. C'est au moment crucial du film, difficile sinon impossible à discerner lors d'un premier visionnement, où l'on passe du documentaire – vrai ou faux, la question devient alors triviale – à la fiction. Welles avait bien dit au début de son film qu'il s'engageait à ne dire que la stricte vérité à propos de l'histoire de cet habile faussaire (et de son biographe maladroit), mais il avait aussi précisé que ce pacte de lecture, ou plutôt d'audition, ne durerait qu'une heure. Or la durée du film est d'une heure vingt environ, les dernières vingt minutes relevant de la pure invention, ce qui lui permet néanmoins de conclure, sans mentir, qu'il a tenu parole puisque le pacte a été respecté. Bref, la partie documentaire du film, malgré les procédés fictionnels mis en scène, est authentique tandis que la dernière partie, plus autofictionnelle, relèverait de la fiction.

Mon propos n'est pas d'analyser en profondeur tous les ressorts du vrai et du faux de cette docu-fiction mise en scène dans et par le dernier film authentifié d'Orson Welles, mais de pointer en quoi le dispositif tordu à souhait par lequel il mêle sa propre vie de faussaire à celle de ses protagonistes se répercute dans le roman qu'Aquin est en train de rédiger au même moment de sa vie d'artiste. Plusieurs convergences, puisque l'on ne peut parler ici d'influences, peuvent être établies entre le film truqué de Welles et le pseudo-roman cinématographique d'Aquin, voire l'œuvre de l'auteur québécois dans son ensemble. La première séquence du film qui montre l'actrice Oja Kodar, déambulant court vêtue à travers les rues de Rome sous le regard voyeur des hommes qui la reluquent, fait inévitablement penser au court essai d'Aquin intitulé "Éloge de la mini-jupe" (1995b, 153–56). De même, le jeu de l'aveu et du désaveu qu'entament l'artiste faussaire et son faux biographe n'est pas sans rappeler la relation perverse qu'entretient Pierre X. Magnant avec son éditeur présumé dans *Trou de mémoire*, roman au sujet duquel Aquin avait avoué avoir voulu (et même été contraint de) surpasser Nabokov dans la composition de son roman pseudo-policier *Pale Fire* (Aquin 1992, 248).

Toutefois le comble du rapprochement est celui qui permet d'apparenter la facture du film de Welles à la structure du dernier roman d'Aquin. La pratique généralisée de la mise en abyme et de la narration au second degré, les jeux de miroir et autres effets spéculaires (voire spectaculaires), le brouillage constant entre vérité et mensonge, le dédoublement systématique des rôles, l'imbrication subtile des genres et des médias: tout concourt à mettre sur un pied d'égalité l'œuvre de l'acteur réalisateur et celle de l'auteur romancier. Si Aquin ne se met pas directement en scène dans son roman, comparativement à Welles qui interprète son propre rôle dans le film, il faut insister sur l'apparition fugace et troublante du "je" à la toute fin de *Neige noire* (278), pronom on ne peut plus personnel mais qui ne peut être assigné à aucun des personnages du récit, ni même à l'auteur du scénario fictif qu'il renferme. Il faut y voir plutôt une signature de l'Auteur, comparable au caméo par lequel Alfred Hitchcock signalait discrètement sa présence dans ses films.

Aquin n'a pas écrit à la lettre d'autofiction, mais il a "inventé"<sup>12</sup> dans le roman ce que Welles réalisait parallèlement à l'écran: une

fiction-vérité qui dépasse l'entendement en tenant la raison en échec. Qui dit que les parallèles ne se rencontrent jamais? À travers les trajectoires infiniment tordues d'Hubert Aquin et d'Orson Welles, elles n'ont jamais cessé de s'entrecroiser.

## Notes

1 La démarche mystificatrice d'Aquin – “Je fonctionne sur une longueur d'ondes mystifiante et qui ne mystifie que moi...” – (1995c, 7), couplée à son goût prononcé pour l'artifice et les jeux de perspective, anticipe les travaux de Jean Baudrillard sur le simulacre, inaugurés dans *L'Échange symbolique et la mort* (1976) puis approfondis dans *Simulacres et simulation* (1981).

2 Ces catégories ou étiquettes génériques ont été diversement avancées par différents critiques pour caractériser le type de roman pratiqué par Aquin. S'il s'apparente au “Nouveau Roman” robbe-grillétien (“La structure doit se déceler, fût-ce dans une astructure littéraire du type Robbe-Grillet” 1995c, 50), qui redécouvre à sa façon la tradition “baroque” de l'antiroman (Sorel, Cervantès, Sterne, Diderot), le roman aquinien s'en distingue en prétendant réinventer à chaque fois, à chaque “nouveau” roman, le genre et la forme romanesques.

3 “Du plagiat considéré comme un des beaux-arts” est le sous-titre d'un chapitre de l'essai que Marilyn Randall consacre, entre autres, à l'étude du plagiat chez Aquin (1990, 206). Dans la même logique du pastiche et de la parodie, j'applique la formule de Thomas de Quincey à la pratique aquinienne de la falsification, elle-même liée au fantasme récurrent de commettre (c'est-à-dire écrire) le “meurtre absolu” ou le “crime parfait” (1993, 50–51).

4 Ces informations sont tirées du résumé accompagnant le film dans la Collection Radio-Canada (SRC), consulté sur le site du Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM) hébergé au CRILCQ/Université de Montréal. Document: 1365679.

5 Le prénom, Hubert, renvoie bien sûr au prénom d'Aquin, tandis que le patronyme, Desaulniers, rappelle le nom de l'avocat qui a défendu l'auteur dans les nombreux procès qui l'opposèrent à sa première femme (Massoutre 182, 204, 287).

6 Je fais référence à ce fameux passage du roman où, confronté à l'éditeur Charles-Édouard Mullahy, Olympe Ghezso-Quénum finit par comprendre qu'il s'agit de la réincarnation fictive de l'auteur Pierre X. Magnant: “C'est sans doute à cause de votre activité subversive que vous vous êtes transformé en un éditeur nommé Mullahy. Et toute cette histoire autour de la publication de l'autobiographie de P.X. Magnant n'est qu'une manœuvre de diversion et une feinte pour permettre à votre ‘ami,’ une fois mort et enterré, de ressusciter pour œuvrer plus sûrement dans la parfaite clandestinité de la mort...” (1993, 232–33).

7 Dans son introduction à l'édition critique de *Prochain épisode*, Jacques Allard rappelle l'identification qui a été faite par plusieurs critiques (dont Patricia Smart) entre le personnage de la femme aimée et le Québec, la lettre ‘K’ suggérant l'abréviation de l'ancienne graphie de “Québec”: “Kébec” (1995d, xlix n. 45). Mais on peut tout autant arguer que cette même lettre renvoie à l'ancienne graphie

de "Canada": "Kanada" voire "Kanata" (du nom actuel d'un quartier de la ville d'Ottawa).

8 Dans "Un Canadien errant", Hubert Aquin prétendait qu'en dépit de son "rôle d'espion qui rate à peu près toutes ses transactions... Seul le film est réussi" (1995c, 30). Il est permis d'en douter. En revanche, *Faux bond* est révélateur des obsessions de l'auteur à la brève carrière d'acteur.

9 J'emprunte l'expression à Pier Paolo Pasolini, qui l'a forgée sur le modèle de "sèmes" et "sémantèmes," emprunté à la linguistique structurale pour analyser le style des auteurs auxquels il s'est intéressé. C'est ainsi qu'à propos du "cinéma de poésie," il évoque des "stylèmes cinématographiques" (1976, 152).

10 J'exclus à dessein de ce parcours *La Toile d'araignée* (1954), d'une écriture encore passablement naïve. Comme le récit "Les Rédempteurs," qui lui est contemporain (composée en 1952, cette longue nouvelle paraîtra seulement en 1959), le premier radiothéâtre d'Aquin intéresse davantage le critique en raison de sa thématique, déjà très aquinienne, qu'en vertu de son style trop théâtral.

11 Je souligne ce passage dans le texte, car il révèle bien l'esthétique de l'ambiguïté qu'Aquin persiste à cultiver à propos des dialogues: Nicolas se réjouit du ton artificiel des dialogues de son scénario, qui tranche sur celui des "conversations réalistes," tout en précisant qu'il se rapproche de la tonalité de la conversation qu'il a au même moment avec sa compagne. Pourtant, cette conversation est des plus réalistes par rapport aux digressions, parenthèses et didascalies du narrateur (ou méta-narrateur) qui finira par jeter le masque et dire "je" à la fin du roman.

12 Aquin disait préférer l'invention à l'écriture, comme l'atteste cette note datée du 10 août 1971 retrouvée dans un dossier: "*Écriture*": mot magique trop souvent substitué à l'*invention*!!!" (1992, 343). Cette annotation est aussitôt confirmée par un aveu plus troublant, consigné le 4 mars 1972: "Inventer une rumeur sur ma mort = mêler les cartes!!!" (Au fond, d'auteur je suis devenu personnage!) (344).

## Ouvrages cités

- Aquin, Hubert. *Journal 1948–1971*. Éd. Bernard Beugnot. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1992.
- . *Trou de mémoire*. Éd. Janet M. Paterson et Marilyn Randall. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1993.
- . *Mélanges littéraires I. Profession: écrivain*. Éd. Claude Lamy. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1995a.
- . *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*. Éd. Jacinthe Martel. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1995b.
- . *Point de fuite*. Éd. Guylaine Massoutre. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1995c.
- . *Prochain épisode*. Éd. Jacques Allard. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1995d.
- . *Neige noire*. Éd. Pierre-Yves Mocquais. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1997.
- Barthes, Roland. *Le sport et les hommes*. Éd. Gilles Dupuis. Montréal: PU Montréal, 2004.



- Dupuis, Gilles. "Les sports 'nationaux': du mythe à l'épiphénomène." *Des mots et des muscles! Représentations des pratiques sportives*. Éd. Yan Hamel, Geneviève Lafrance, Benoît Melançon. Québec: Nota bene, 2005: 85–101.
- Godbout, Jacques. "Lettre ouverte à Shannon Walsh, à propos de Saint-Henri." *Spirale* 238 (2011): 33–34.
- Harvey, François. "Écritures composites. Interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet." Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008a.
- . "Coupures enchaînées. La dynamique générique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin." *Études littéraires* 39.2 (2008b): 141–52.
- Lamontagne, André. *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Québec: PU Laval, 1992.
- Massoutre, Guylaine. *Itinéraires d'Hubert Aquin*. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1992.
- Pasolini, Pier Paolo. *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*. Paris: Payot, 1976.
- Randall, Marilyn. *Le contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*. Longueuil: Le Préambule, 1990.
- Viswanathan, Jacqueline. "Le Roman-scénario: étude d'une forme romanesque." *Le Journal canadien de recherche sémiotique* 7.3 (1980): 125–89.
- . "L'Imaginaire du cinéma dans trois romans québécois." *Littérature et cinéma du Québec*. Éd. Gilles Dupuis, Carla Fratta, Manon Riopel. Rome: Bulzoni, 1997: 103–16.
- Wall, Anthony. *Hubert Aquin entre référence et métaphore*. Longueuil: Les Éditions Balzac, 1991.

## Scénarios et films

- Aquin, Hubert. "Table tournante." *Voix et images du pays II* (1969): 143–94.
- . "24 heures de trop." *Voix et images du pays III* (1970): 279–336.
- . "Œdipe" et "Œdipe recommencé." Montréal: UQAM, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives Hubert-Aquin (1971): 44p-660: 05/8.
- . "Le Choix des armes." *Voix et images du pays V* (1972): 190–237.
- . "La Toile d'araignée" et "Confession d'un héros." *Blocs erratiques. Textes (1948–1977)*. Éd. René Lapierre. Montréal: Les Éditions Quinze, 1977: 185–217 et 221–31.
- Citizen Kane*. Scénario d'Orson Welles et Herman Mankiewicz. Réalisation d'Orson Welles. RKO Radio Pictures, États-Unis, 1941.
- F for Fake*. Scénario d'Orson Welles et Oja Kodar. Réalisation d'Orson Welles. Speciality Films, France / Iran / Allemagne de l'Ouest, 1974.
- Faux bond*. Scénario de Jean-Charles Tacchella. Adaptation d'Hubert Aquin. Réalisation de Louis-Georges Carrier. ONF et Radio-Canada, Canada, 1966.
- The Third Man*. Scénario de Graham Greene. Réalisation de Carol Reed. London Films, Royaume-Uni, 1949.